

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

EU DISSE QUE NÃO:
O DEPOIMENTO PESSOAL COMO MATERIAL CÊNICO NA
CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE NÃO*.

Luiza de Paulo Ribeiro

Brasília – DF

2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

LUIZA DE PAULO RIBEIRO

EU DISSE QUE NÃO:
O DEPOIMENTO PESSOAL COMO MATERIAL CÊNICO
NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE*
NÃO.

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em Bacharelado - Interpretação Teatral, do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra Felícia
Johansson

Brasília – DF

2013

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Marcelo de Andrade Ribeiro, pelo apoio moral, artístico e financeiro. Já tendo ouvido relatos de vários colegas sobre como a carreira artística gerou conflitos familiares me sinto honrada e abençoada por ser filha desse homem maravilhoso que sempre me estimulou, sem nunca ter duvidado ou questionado a minha escolha.

À minha mãe Verônica Ferreira de Paulo, que mesmo longe nunca deixou de se preocupar e se interessar com absolutamente tudo que diz respeito a minha vida. Sempre disposta a me ouvir e aconselhar com toda a sinceridade e carinho que uma mãe pode ter.

Aos meus avós Heliana Borges, Orlandinho Marcelino e Onélia Ferreira por absolutamente tudo. Não é exagero nenhum dizer que eu não seria nada sem eles. Os cuidados, carinhos e broncas que me fizeram a pessoa que sou. Exemplos maravilhosos de persistência, honestidade e caráter, além de ótimas inspirações criativas.

Ao meu namorado Vinicius Lacerda de Araújo, pela paciência e compreensão. Por estar ao meu lado durante as crises existenciais, por me ajudar a não ter medo de tentar, e principalmente por acreditar em mim quando nem eu mesma acreditava.

Às minhas grandes amigas Angélica Pires e Larissa Pessoa por estarem comigo desde a época de Literatura em Cena, no Centro de Ensino Médio Taguatinga Norte.

À todos os meus familiares e amigo que foram prestigiar os espetáculos de que participei. É uma honra poder interpretar para vocês, e pretendo fazê-lo muito mais vezes.

Às minhas quatro negras lindas! Ainda vamos dominar o mundo.

Às divas que fizeram com que essa jornada acadêmica fosse muito mais divertida e doce.

À todos os professores do Departamento de Artes Cênicas da UnB com quem tive a honra de ter aula, mas especialmente ao Marcus Mota, Felicia Johansson, Denis Camargo, Simone Reis e Jesus Vivas. Vocês são os meus mestres, e o que aprendi com vocês vou carregar pelo resto da minha vida com muito carinho e atenção.

“O passado pode doer, mas do jeito que eu vejo você pode fugir dele...ou aprender com ele” (ALLERS, Roger; **O Rei Leão**, 1994)

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	6
Introdução.....	7
I – O INÍCIO.....	8
1.1 - Eu me nego? (Os Primeiros Questionamentos Pessoais).....	9
1.2 - O Processo com Labor Ativo: Da Dor se fez a Arte.....	11
1.3 - Ser Entre os 20.....	13
II – A PERFORMANCE DO NARIZ VERMELHO: COMO EU POSSO SER INTERESSANTE.....	16
2.1- E Por que falar de Mim?.....	19
2.2 - O Eu e o Hoje.....	21
III – A MINHAS CENAS.....	23
3.1 - A Grande Mãe.....	25
3.1.1- <i>Como Surgiu</i>	26
3.1.2- <i>Os Desdobramentos</i>	27
3.1.3 - <i>Nasce a Mãe</i>	28
3.1.4 - <i>A Palavra X O Corpo</i>	31
3.2 - <i>Pentes</i>	32
3.2.1- <i>Como Surgiu</i>	33
3.2.2 - <i>Nega X Nego</i>	34
3.2.3 - <i>Os Desdobramentos</i>	35
3.3 - <i>Cabana</i>	38
3.3.1- <i>Como Surgiu</i>	39
3.3.2 - <i>Desenvolvimento e Apropriação: Tornando meu o que é do Outro</i>	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43
Anexo I – Texto e roteiro diagramado da cena <i>A Grande Mãe</i>.....	45
Anexo II – Texto e roteiros da cena <i>Pentes</i>.....	48
Anexo III – Texto e roteiro diagramado da cena <i>Cabana</i>.....	55
Anexo IV – Dvd do espetáculo <i>Quem Disse que Não</i>	

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1.** Foto de espetáculo *HAOH* (2011); Luiza Ribeiro interpretando Josefina. (Fonte: Roberto Ávila).....18
- FIGURA 2.** Foto do cabaré de palhaços resultado da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (2011); Luiza Ribeiro interpretando Zero Cal. (Fonte: Renato Oliveira)18
- FIGURA 3.** Foto do espetáculo *Quem Disse que Não* (2012); Luiza Ribeiro cena *Grande Mãe*. (Fonte: Roberto Ávila)25
- FIGURA 4.** Foto do espetáculo *Quem Disse que Não* (2012); Luiza Ribeiro cena *Grande Mãe*. (Fonte: Roberto Ávila)30
- FIGURA 5.** Foto do espetáculo *Quem Disse que Não* (2012); Luiza Ribeiro cena *Pentes*. (Fonte: Roberto Ávila)33
- FIGURA 6.** Foto do espetáculo *Quem Disse que Não* (2012); Luiza Ribeiro cena *Cabana*. (Fonte: Roberto Ávila)38
- FIGURA 7.** Fifties Housewives. Sem autor. (Fonte: <http://our-turn-feminism.blogspot.com.br/2010/09/another-instance-of-scape-goating.html>)46
- FIGURA 8.**Série de TV Americana *Mad Men* (2007); January Jones interpretando Betty Draper. (Fonte: http://www.vanityfair.com/hollywood/2012/04/betty-draper-style-1960s-grace-kelly-jackie-o_slideshow_item18_19#/slide=19).....46
- FIGURA 9.** Série de TV Americana *Mad Men* (2007); January Jones interpretando Betty Draper. (Fonte: <http://gunsgermsandsmoke.tumblr.com/post/3023071723>)46

INTRODUÇÃO

Este trabalho de graduação discorre a respeito do meu processo de criação dentro do espetáculo *Quem disse que não*. Aqui abordo a minha participação tanto individual quanto em grupo. O foco principal desse trabalho é apontar como a inserção de vivências pessoais influenciou a minha criação cênica dentro do espetáculo, e também como influência no trabalho de diversos outros grupos e autores teatrais.

No primeiro capítulo discorro sobre o início do processo, sobre os métodos utilizados na criação e sobre as primeiras experiências do grupo com a dramaturgia pessoal. Também discubro algumas dificuldades que foram enfrentadas, como o distanciamento do ator diante das suas próprias histórias e a relação entre o discurso do indivíduo em meio ao grupo, apontando para como a junção de todas essas experiências nos levaram de encontro ao tema que inspiraria o espetáculo.

No segundo capítulo discorro sobre a importância e sobre as ressonâncias que a inserção do material pessoal do ator pode ter na obra teatral. Para tanto, desenvolvo um panorama histórico utilizando grupos e autores renomados como exemplo para apontar suas particularidades que tem grande influência em suas obras, e como isso serviu de inspiração para o meu trabalho como atriz e criadora do espetáculo *Quem disse que não*. Também discorrerei sobre a minha relação com os meus depoimentos pessoais e por que os considerei como material base para a minha criação cênica, apontando como o meu contexto social, pessoal e espacial influenciaram o trabalho.

No terceiro capítulo discorrerei a respeito de cada uma das cenas que criei e protagonizei. Especificarei as experiências pessoais que serviram como inspiração de cada uma e falarei sobre o processo de transformação e sobreposição desses depoimentos e das técnicas teatrais que usei na concepção e execução dessas cenas. Também abordarei as dificuldades técnicas e pessoais que esse tipo de dramaturgia pode trazer.

1. O INÍCIO

O processo de criação do espetáculo *Quem disse que não*, se iniciou no segundo semestre de 2011 na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas. Em um dos nossos primeiros encontros falamos sobre a diplomação que sonhávamos ter e logo ficou clara a resistência que tínhamos com a turma, principalmente com o número de pessoas, que depois de alguns trancamentos da disciplina, se fixou em vinte. Dentro do grupo existiam pessoas que já tinham trabalhado juntas e outras que não e a diversidade de estéticas e temas de interesse também eram amedrontadoras, pois ouvíamos falar de performance, teatro musical, teatro popular, cultura pop. A ideia de montarmos uma peça ou adaptarmos um texto já existente até foi levantada, lembro que falamos a respeito do *O Inferno de Dante*, mas essa proposta não agradou à maioria da turma. Conseguir chegar a um consenso na escolha do texto não costuma ser fácil para os grupos de teatro, pois muitas vezes uma obra já existente não consegue abordar todas as inquietações do grupo. Sobre o processo de escolha textual na criação do espetáculo *Paraíso Perdido* do grupo “Teatro da Vertigem” Antônio Araújo comenta “Nenhuma peça de teatro já escrita dava conta dos temas que atormentavam aquelas almas.” (2002: 25). Esse era o sentimento compartilhado pela nossa turma e assim como aconteceu com o “Teatro da Vertigem” optamos por criar a nossa própria dramaturgia, pois o interesse em trabalhar com processo colaborativo foi demonstrado pela maioria das pessoas da turma. O professor Marcus Mota decidiu fazer o percurso de criação contrário ao que tinha feito com a turma anterior, isso por conta de demandas específicas que o nosso grupo tinha. Sendo assim, começamos com o levantamento de cenas, ao invés de decidirmos um tema ou um texto. Logo no início do processo, Marcus Mota nos pediu que fizéssemos uma música em grupo. Esse primeiro exercício foi muito importante, para a integração do grupo, algo que era muito necessário, principalmente pela vontade fazer um processo colaborativo.

1.1 (Eu me Nego?) Os Primeiros Questionamentos Pessoais

Como não tínhamos um ponto de partida específico, a maior parte das provocações e estímulos para a concepção desses exercícios práticos eram de cunho pessoal. O próximo passo foi a apresentação de trinta segundos do que fazíamos de melhor, este simples exercício já suscitou dúvidas e questionamentos pessoais nos atores, Qual é a minha habilidade? Eu tenho alguma habilidade? Em um segundo momento a proposta era uma cena com a nossa maior negação e mais uma vez a cena deveria surgir de alguma experiência ou vontade do próprio ator. Depois, fizemos cenas com narrativas sobre negação, e a partir dali já era possível ver claramente qual era o tipo de material que alguns tinham interesse de pesquisar. Mas pelo fato de que negação é um tema tão amplo, todas as cenas eram norteadas por materiais pessoais, em um nível consciente ou subconsciente. A recorrência desse tema nas proposições feitas pelo professor era a maneira de explicitar algo que ele já tinha percebido desde os nossos primeiros encontros. Negamos o grupo grande e as diferenças entre nós, negamos a nós mesmos e as nossas habilidades, ou falta delas. Marcus Mota fez disso um estímulo e a partir disso criamos material cênico. Quando percebemos que era isso que nos movia, a negação foi nomeada como nosso tema, nosso motor.

Trabalhamos com músicas, narrativas ficcionais e reais além de poemas. Tudo serviu como exercício de criação para que pudéssemos conhecer os outros e a nós mesmos e para que pudéssemos nos desafiar. Em um determinado ponto do processo fizemos o exercício que foi chamado de exorcismo. Uma roda com os membros do grupo era feita e em duplas nos sentávamos no meio e falávamos um para o outro aquilo que tínhamos necessidade de falar para nós mesmos. Foi um momento crucial no nosso processo, e penso que não teria sido tão honesto se não tivéssemos passado juntos por todos os exercícios anteriores. A segunda parte foi feita em duplas ou grupos, onde cenas eram criadas com base nos depoimentos dos outros. Foi um processo de teatralizar o depoimento pessoal, através de metáforas, imagens, sons. Apesar de já ter trabalhado com depoimento pessoal em outras disciplinas do curso, essa foi a primeira vez que percebi um esforço para que esse material pessoal fosse a inspiração para uma cena, ao invés de a própria cena. Esse esforço de transformação do depoimento em cena é algo que pode ser visto nos

relatos de vários grupos que trabalham com processo colaborativo, como o Teatro da Vertigem, eTanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, conforme será desenvolvido ao longo deste trabalho.

Ainda tivemos algumas aulas focadas na estrutura dramatúrgica da comicidade, assistimos a vídeos e criamos cenas em pequenos grupos que seguissem os moldes que estudamos. Ao término do semestre, tínhamos várias cenas que foram criadas durante as aulas, mas todas independentes e sem nenhuma ordem. Tínhamos um tema definido mas que ainda não era muito bem compreendido pelo grupo. Mas a sensação latente que ficou depois de tudo que passamos era de união e vontade de trabalhar, isso por conta do ritmo de criação da disciplina, onde algumas vezes tínhamos apenas um dia para concepção, ensaio e organização antes de apresentarmos a cena. Escolhemos como nossos orientadores para a Diplomação 2 o professor Marcus Mota e a professora Alice Stefânia. Decidimos que teríamos algumas semanas de recesso e voltaríamos em janeiro para continuarmos o processo e criação. Desde o início da nossa disciplina, diplomações como *Adubo, ou a sutil arte de escoar pelo ralo* (2005) e *A Porca faz anos* (2010) nos serviram como inspiração. Ao final do segundo semestre de 2011, tivemos a oportunidade de assistir à peça *Não Alimente os Bichos* (2011) e saímos de lá maravilhados com o espetáculo, orgulhosos dos nossos colegas e cheios de ânimo e esperança de que teríamos sim capacidade de construir algo nosso. E foi com esse espírito que partimos para o nosso breve recesso.

1.2 O Processo com Labor Ativo (Da Dor se fez a Arte)

Começamos a segunda fase do processo com uma aula sobre processo colaborativo com Zizi Antunes, atriz e colaboradora do Teatro do Concreto e aluna do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Para muitos membros do grupo esse foi o primeiro contato com os princípios desse tipo de trabalho coletivo. Percebemos que, de maneira intuitiva, estávamos usando as ferramentas desse tipo de processo, e depois dessa aula pudemos nos organizar melhor e visualizar quais seriam os próximos passos. Uma das questões que tivemos lidar foi a quantidade de cenas que tínhamos em contraponto com a vontade de trazer material novo. Assim,

fizemos um cronograma onde o nosso objetivo era começar o primeiro semestre letivo de 2012 com um roteiro definido. No início nos ocupamos em tentar relacionar e criar sequências com as cenas já existentes. Isso era tanto um exercício de criação dramatúrgica quanto uma forma de mostrar para a professora Alice Stefânia o material que já possuíamos. Desde aquele momento, não nos preocupávamos com os sentidos que as sequências de cenas escolhidas poderiam criar pois o foco era muito mais criar transições fluídas entre as cenas. Foi nessa fase também que alguns problemas de comprometimento começaram a interferir no processo, pois, apesar de termos decidido em grupo abrir mão das nossas férias em nome da criação do espetáculo, o empenho de alguns era claramente maior do que o de outros. Depois de várias sequências e arranjos feitos com as cenas antigas decidimos reabrir o espaço para novos materiais.

Mais uma vez o depoimento pessoal foi o carro chefe. Imagens poéticas, cartas familiares, problemas amorosos, autoestima e ego. Os momentos de apresentações de cenas eram sempre fortes e emotivos, já tínhamos nos apegado uns aos outros e a nós mesmos. O ator Roberto Áudio, do Teatro da Vertigem, comenta a respeito disso no processo criativo do seu grupo “As vezes era muito difícil ver um amigo em tamanha exposição, e, por isso mesmo, me expor ao extremo se tornou uma questão de respeito” (RINALDI, 2002: 47). A visceralidade e emotividade das cenas era impressionante, assim como a originalidade com que muitos atores transformavam suas angustias e felicidades em material cênico. Além disso, continuávamos com um ritmo de produção bastante intenso e quando chegamos ao momento de organização e corte do material gerado já tínhamos mais de cinquenta cenas, sem contar os textos, imagens poéticas e exercícios que deram início à essas cenas. Quando entendemos a liberdade que o processo nos dava o ato de criação se tornou realmente um prazer, ver uma idéia que inicialmente poderia parecer boba se transformar em uma cena era maravilhoso e a aprovação por parte da turma, daqueles artistas com quem tínhamos compartilhado tantas coisas também era muito importante. Em seu trabalho de conclusão de curso, onde discorre sobre a construção dramatúrgica do espetáculo *Não Alimente os Bichos*, minha querida colega Karine Ribeiro diz que: “Não há melhor forma de ser original do que inserir-se dentro de si e transformar anseios e emoções pessoais em arte.” (RIBEIRO, 2012: 4). E apesar das diferenças estéticas e dramatúrgicas entre os

espetáculos, sinto uma identificação artística muito grande entre os processos. Foi nessa fase que surgiram as cenas dos pentes e da grande mãe, que ainda foram desdobradas diversas vezes antes de chegarem no formato final que foi apresentado para o público. Essa fase dos desdobramentos faz parte da transformação desse depoimento em cena pronta. E o que mais acontece nesse caminho entre a sala de ensaio e o depoimento bruto, até o palco e a cena? No processo de criação do grupo “Teatro da Vertigem” os atores buscavam evitar o didatismo, utilizando metáforas para representar as ideias, a esse respeito Antônio Araújo afirma que:

A ideia é um principio e não um fim. O ator deve procurar a tradução artística para a ideia. Quando ela é explicada ou dita ela empobrece a cena. Tenho uma ideia, muito bem, mas como ela se traduz sensivelmente, com jogo, com teatro? (RINALDI, 2006: 4)

1.3 Ser entre os 20

Durante a disciplina de Metodologia recebemos a visita da professora Nitza Tenenblat que tem uma grande pesquisa a respeito de processos colaborativos. Durante esse encontro ela nos afirmou que ao ver um grupo tão grande ela esperaria um trabalho intenso com coro, e ela não foi a única a fazer essa afirmação. A quantidade de pessoas no grupo e o processo criativo escolhido criaram um contraponto com que tivemos que lidar durante todo o processo: o individual versus o grupal. A quantidade de pessoas nos abria um leque de possibilidades criativas que partissem do coro, o simples fato de ter os vinte atores em cena ao mesmo tempo já fazia com que aquele momento fosse grandioso, porém, ao mesmo tempo, a utilização de materiais pessoais como mote de criação trazia resultados intimistas e extremamente individualizados. Outro fator que fortaleceu essa dualidade foi o nosso contexto acadêmico. Por ser uma disciplina de interpretação o trabalho dos alunos teria que ser avaliado, tanto dentro do grupo quanto individualmente. Dentro do nosso contexto criativo utilizamos o termo figura para nos referir às personas que interpretaríamos durante o espetáculo. Por não ser uma narrativa era praticamente impossível que o ator sustentasse uma mesma

personagem durante toda a encenação. Eu, por exemplo, protagonizei três cenas distintas fora as participações nas cenas de coro, em cada uma delas representava uma figura diferente. Para nós essas figuras surgiram dos nossos depoimentos pessoais e foram tomando forma dentro do espetáculo. Conforme Erich Auerbach, “figura” seria o meio termo entre história e verdade (1997: 7), algo que também tem muita semelhança com o *clown*. Apesar de não ter uma história pré definida essas figuras tem a influência da história do seu criador. Elas existem para estar naquele momento presente, sem um passado e nem um futuro. Um dos grandes desafios que tivemos foi o de criar e manter figuras mesmo durante as cenas de coro, por estarmos em meio à tantas tínhamos que sustentar essas figuras com o que a professora Alice Stefânia chamava de: “latência interna”, e manter um estado e um corpo cênicamente ativo sempre que estivéssemos em cena.

Mesmo as cenas mais individualizadas não eram completamente individuais, se cada um dos vinte tivesse um momento individual mais os momentos coletivos o espetáculo teria ficado insuportavelmente longo. Fizemos um esforço enorme para que os momentos individuais se sobrepusessem formando assim as cenas do espetáculo, isso para que todos tivessem no mínimo um momento de destaque ou protagonismo para serem avaliados. No meu caso esse momento de destaque aconteceu em três cenas: *Pentes*, *Grande Mãe* e *Cabana*. O processo de criação dessas cenas será descrito mais detalhadamente no terceiro capítulo dessa monografia.

A cena dos pentes surgiu de uma vontade conjunta de falarmos sobre nossos cabelos crespos, e a partir disso desenvolvemos a ideia das figuras se relacionarem em um ambiente familiar. Figuras essas que foram desdobradas de outras cenas que tínhamos feito durante o processo. Buscamos discursos que representassem o racismo velado e os padrões de beleza ocidentais que fizeram parte das nossas vidas. Apesar de o estímulo ter surgido de experiências pessoais a temática vai além das atrizes da cena, sendo um depoimento que pode ser acessado por qualquer pessoa que em algum momento tenha se sentido não pertencente à essa ideia do que é belo, seja pelos seus cabelos, sua cor, seu peso e etc. Esse tipo de depoimento é pessoal, mas também pode ser compartilhado por um grupo maior em um contexto específico, no nosso caso esse grupo seriam mulheres negras do Brasil.

A minha figura, especificamente, veio de um trabalho contínuo e recorrente nos meus depoimentos pessoais, que foram os temas familiares, femininos e maternos. Relacionei isso a frases que já ouvimos sobre nós mesmas em relação aos padrões de beleza vigente. Um dos focos da cena era o resultado que essas falas do senso comum suscitam nas pessoas que as ouvem, gerando a falta de aceitação da própria imagem e, nesse caso, a falta de reconhecimento das suas raízes afrodescendentes. Algo que permeou o meu trabalho de criação, tanto nessa cena quanto nas outras, foi uma fala do professor orientador Marcus Mota, que disse: “Sorrindo e cantando podemos dizer as piores coisas”. Isso teve uma grande influência no meu processo de distanciamento dos meus depoimentos pessoais e na transformação dos mesmos em cenas. Para a figura da grande mãe eu me apoiei muito na ironia, algo que já tinha utilizado em uma cena que fiz durante a primeira fase de criação, na disciplina Metodologia de Pesquisa. Nessa cena eu entregava dvds, livros e cds pops para o público enquanto falava sobre como eu era a artista perfeita, questionando a ideia que existe de que um artista de verdade, principalmente um ator, não gosta e não se relaciona com o chamado entretenimento de massa. A ferramenta dramatúrgica dessa cena era que a minha fala era contraditória à minha ação (os materiais que eu entregava) gerando assim o riso. E isso se repete na cena da *Grande Mãe*, onde a figura materna é representada de maneira contrária à imagem do senso comum. O processo de levantamento desses depoimentos foi muito difícil e sofrido para mim. Por serem temas com profunda relação emotiva eu busquei o humor como forma de me distanciar e criar essas figuras que são algo entre a Luiza e um personagem. A respeito do distanciamento entre ator e personagem, Rinaldi comenta:

[...] por mais que um ator apresente-se como “ele próprio”, sem nenhuma intenção de ser “um outro”, no transcorrer dos ensaios esse “eu” vai se distanciando, ou melhor, projetando-se para se constituir em um “eu personagem” (2006: 7)

2. A Performance do Nariz Vermelho: Como Eu Posso ser Interessante

O segundo semestre de 2011 foi um divisor de águas na minha trajetória artística, acadêmica e pessoal. Com um número tão grande de pessoas na turma de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas era de suma importância que eu me mostrasse, pois só assim o professor e os meus colegas de turma poderiam conhecer o meu trabalho e as minhas habilidades e fraquezas. Em conjunto com essa disciplina eu também estava cursando Interpretação e Montagem com a professora Simone Reis e Técnicas Experimentais em Artes em Cênicas (Clown) com o professor Denis Carvalho. Essa junção de disciplinas e as suas experiências me colocaram na berlinda; ou eu me retraindo completamente e não aproveitaria o que estava sendo-me proporcionado, ou eu teria que me colocar, me expor, tanto como artista quanto como pessoa. Foi nesse semestre que nasceram duas crianças lindas, Josefina (figura 1) e Zero Cal (figura 2). Foi um parto difícil, e só foi bem sucedido pois contei com a participação de Drs. fenomenais, que mesmo durante uma gravidez difícil, cheia de resmungos e dores nunca deixaram de acreditar naqueles fetos esquisitos, mesmo quando eu mesma deixava de acreditar na existência dos mesmos. Foi com a Ratinha cantora, que surgiu durante a disciplina de Interpretação e Montagem ministrada pela professora Simone Reis, que eu finalmente senti o que era fé cênica, foi com ela que eu acreditei em mim pela primeira vez e entrei em um estado transcendental em que, até hoje, eu não me sinto responsável pelas minhas ações, pois na verdade eram as ações dela. E foi com a palhaça gorda, fruto da disciplina Técnicas Experimentais ministrada pelo professor Denis Camargo, que eu aceitei que sou idiota sim, que a quietude e o silêncio é que são também mecanismos de defesa, além do sarcasmo e do riso solto. A Luiza que começou 2012 é a mesma que terminou 2011, mas com diferenças essenciais, e acredito que visíveis, tanto nos palcos quanto na vida. E sem essas mudanças acredito que não teria vivido tão comprometida e intensamente a experiência de criar de forma coletiva o espetáculo *Quem disse que não*.



Figura 1. Josefina (Foto de Roberto Ávila)



Figura 2. Cabaré de Palhaços (Foto de Renato Oliveira)

2.1 E Por Que Falar de Mim?

Uma das questões que sempre me interessaram no estudo teatral é a relação com a atualidade. Desde os textos clássicos, como os de Shakespeare até as obras de Nelson Rodrigues. A respeito da obra de Nelson, comenta Silvia Fernandes:

As intenções do autor, nessa fase, são menos mostrar a situação particular do homem brasileiro, ou carioca, em seu meio social historicamente determinado, pensando nas limitações econômicas do subúrbio, e muito mais projetar, por meio de símbolos inéditos, os estratos mais fundos dos conflitos humanos, matéria do trágico por excelência. (2010: 27)

Isso é algo que pode ser observado nas tentativas de grupos contemporâneos, ao realizar montagens de textos clássicos aproximando-os da realidade atual e tornando-os mais próximos do público. A performance também segue esse caminho e mantém essa necessidade de localizar a arte, tanto espacialmente quanto temporalmente, e com a abertura dessas novas possibilidades ampliaram-se, também, os parâmetros dessa relação com a atualidade. Os objetivos e as convenções artísticas foram questionados e o objeto de arte passou a ser relativizado, um dos motivos que fomentaram o surgimento da “arte conceitual”. Para Ferál essa redefinição da noção de performance surgiu de um desejo de relocar, não só a performance, como a própria arte, relacionando-a ao domínio social, na política e ao cotidiano, tentando assim trazer um fim à separação que existe entre cultura popular e cultura de elite (2009: 3).

A performance passou a rejeitar os objetos tradicionais e o corpo se tornou o principal material artístico. Essa mudança trouxe possibilidades como a utilização de acontecimentos pessoais dos performers e de conhecimentos de outras áreas, o que levantava questionamentos sobre onde terminava a vida e conhecimento e onde começava a arte nessas performances. O que nunca deixou de estar nas performances foi o contexto histórico social. No final dos anos 70, por exemplo, houve a apropriação do rock, do estilo de vida hollywoodiano e da TV, que se encaixavam muito bem nas performances autobiográficas.

O depoimento pessoal pode ser visto como uma extensão dessa necessidade de localizar o teatro no contexto social, ou como a necessidade do artista de contar suas próprias histórias ao invés de contar o que escreve o autor. Na cena teatral contemporânea, que pode ser vista como um híbrido entre a performance e o teatro

dramático, essa necessidade de trazer os conflitos e temas atuais continua. Principalmente nas dramaturgias criadas pelos próprios atores, algo que tem sido mais recorrente com os processos colaborativos. André Carreira e Daniel Olivetto defendem que nestas práticas de criação grupal existe uma valorização da figura do ator na construção do objeto textual e na definição dos rumos da encenação, pois o ator passa a ser peça fundamental não só na execução, mas também na criação da dramaturgia e cumpre uma função central na criação do espetáculo. (CARREIRA; OLIVETTO: 2). Esse tipo de criação dramática centrada no ator também é uma das características principais do teatro pós dramático, sendo uma tendência recorrente na cena teatral contemporânea.

[...]um dos aspectos que definem o teatro pós-dramático é aquela perda, por parte do texto, de sua função de matriz geradora privilegiada dos diferentes signos teatrais...o texto, visto enquanto material oral a ser incorporado pelo ator, não é necessariamente escrito a priori, antes do processo de atuação...o texto é muitas vezes criado a partir de processos improvisacionais. (GUINSBURG, apud. FERNANDES, 2008: 89)

Ao se trabalhar com esse tipo de processo, onde o texto acompanha a criação da sala de ensaio, o papel do ator deixa de ser apenas representar e assim, como o autor e o dramaturgo que impregnam suas obras com suas experiências e sentimentos, a carga pessoal dos atores vai além das suas interpretações, deixando marcas na dramaturgia e no resultado final como um todo.

Quando fazemos uma análise dos espetáculos do grupo “Teatro da Vertigem” vemos claramente que os impulsos e provocações deste grupo são muito pautados nos acontecimentos que os cercam, os lugares onde se passam os espetáculos, a escolha dos temas, enfim, tudo tem uma justificativa fortemente ligada às experiências dos atores. Eleonora Fabião aponta que no processo de criação cênica do grupo quatro modalidades se destacam:

A vivência (uma espécie de laboratório teatral ligado à escrita automática), a improvisação (feita sem aviso prévio e com inspiração no tema que está sendo pesquisado), o *workshop* (uma resposta cênica à uma questão lançada por alguém do grupo) e a visita (uma pesquisa de campo em espaços públicos que vai servir como material para a elaboração de cenas e personagens) (2008, p8).

Observando o processo de criação do espetáculo *Quem disse que não* diante do método do grupo “Teatro da Vertigem”, vejo que a vivência e o *workshop* foram utilizados em vários momentos da nossa criação individual e em grupo. Segundo

Miriam Rinaldi (2006: 3) do ponto de vista do ator do Vertigem, pode-se dizer que o *workshop* é a atividade que melhor potencializa as qualidades do depoimento artístico autoral. Ela também ressalta que para o grupo o depoimento pessoal é o posicionamento do ator perante o processo e suas temáticas, mas que isso não significa que ele seja um “ator de palanque”, e que esse depoimento não necessariamente vai ser exposto na forma de um monólogo ou nem mesmo de uma narrativa. Muitas vezes essa pessoalidade vem através de sensações e sentimentos, podendo surgir na cena como texto, imagens ou músicas. Para ela a transformação do material bruto do *workshop* em cena é feita com a sobreposição de materiais, e essa variedade de camadas dramatúrgicas vai transformar esse material em uma ação complexa. Então, mesmo que no início o material do *workshop* seja pessoal e que o ator esteja ali representando ele mesmo sem a intenção de ser uma personagem, com o passar dos ensaios ele vai se distanciar de si e do seu depoimento, criando uma figura que se situa entre ele mesmo e a personagem, um “eu personagem” (2006: 7).

2.2 O Eu e o Hoje

Ao falarmos de depoimento pessoal é possível até dizer que existe o depoimento pessoal individual e o coletivo. Do micro ao macro. O depoimento pessoal individual é aquele que toca nas experiências específicas de uma pessoa, mas que ao ser transformado em cena passa a falar de algo ou alguém mais além do próprio ator, sendo entendido e sentido pelo público. O depoimento pessoal coletivo é aquele que vem de experiências partilhadas por vários, podendo ser o depoimento do grupo, da massa, e até mesmo da cidade. Mas quando esse material é colocado dentro do contexto teatral ele se relaciona com as particularidades dos participantes da cena, e a partir da influência desses indivíduos esse depoimento se torna cena.

A intenção é de inserir a realidade no teatro, relacioná-los, não separá-los. Esse tipo de dramaturgia traz fatos, mas de forma teatral, não se procura um depoimento pessoal ensimesmado, mas algo que possa ser alcançado pelo público. Não é necessário que se saiba quem é o idealizador da cena e nem quais foram as provocações que a geraram. Mas ela vai ser compreendida, mesmo que em um nível

mais sensorial do que racional. O processo de criação e pesquisa do grupo se passa na fronteira entre o real e o ficcional, pois apesar de utilizarem materiais pessoais, fatos reais e atuais, também utilizam alegorias e relacionam esses fatos com figuras e textos míticos (como a bíblia). No trabalho do Vertigem “[...]o grupo associa preocupações espirituais, evidentes na prospecção contínua dos textos bíblicos, a um tratamento que talvez se pudesse chamar de hiper-realismo alegórico...” (FERNANDES, 2002: 35).

Essa tensão entre o real e o fictício também está presente nos trabalhos de outros grupos nacionais da atualidade, como a “Companhia Ueinzz”, a “Companhia São Jorge de Variedades”, o “Grupo Panóptico”, o grupo brasileiro “Teatro do Concreto” e o próprio “Teatro da Vertigem”. Esses grupos trazem além dos temas propostos pelos atores a utilização de espaços públicos urbanos e até mesmo a participação de não atores no espetáculo. Tudo isso na busca de estreitar ainda mais a relação do teatro com a realidade.

[...]apresentações que podem envolver presidiários, loucos ou moradores de rua, como acontecia com as *Bastianas* (Companhia São Jorge de Variedades) [...]a inclusão dos excluídos [...] é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação. (FERNANDES, 2010: p.86)

Relação essa que vem sendo alterada durante os anos. Agora a realidade não é apenas inspiração para a criação de uma dramaturgia ficcional. A ficção dessa nova dramaturgia vem, justamente, para expandir o alcance dessa realidade. Essa nova dramaturgia não vai mais contar as peripécias de personagens fictícios que foram inspirados em pessoas e experiências do autor, e sim de personagens/figuras fictícias que tem como inspiração os próprios atores. A pergunta é se o papel desse ator criador surgiu por conta dessa incursão da realidade no teatro, ou se esse tipo de realismo teatral veio para dar conta das necessidades desse novo ator. Agora as suas experiências e sensações vão influenciar não apenas no “como” ele vai atuar, mas também no “o quê” e até no “onde”.

3. AS MINHAS CENAS

Desde o início da disciplina ouvimos várias vezes que a quantidade de pessoas na turma nos daria a possibilidade de trabalhar com coro. Durante o processo fizemos diversos exercícios que envolvessem toda a turma, trabalhamos ritmos, sonoridades e imagens que pudessem agregar o maior número de pessoas possível no palco ao mesmo tempo. Mas apesar disso o nosso processo de criação estava diretamente vinculado à uma disciplina acadêmica que tem como objetivo a nossa avaliação, e por sermos uma turma de bacharelado em interpretação teatral mesmo que o conjunto que forma o espetáculo fosse levado em consideração, o foco avaliativo é a interpretação de cada aluno. Isso tornava necessário que todos tivessem aquilo que chamávamos de “o seu momento”. Como aconteceu na maior parte do processo a criação esses momentos mais individualizados também ficaram a cargo de nós atores. Mantivemos a liberdade criativa onde todos tinham espaço de idealizar cenas, individuais ou não, e mostrar para o grupo. Depois disso tudo poderia acontecer, aquela cena poderia ser descartada logo no início ou se desenvolver, ela poderia inspirar uma outra cena ou até mesmo se manter como era desde a primeira vez.

Como apontei anteriormente, dentro do espetáculo *Quem disse que não* tive a oportunidade de protagonizar três cenas distintas, além de também participar de algumas cenas de coro. Dentro do processo criativo desses momentos pude agir não só como executora, mas também como criadora.

3.1 A Grande Mãe



Figura 3. A Grande Mãe. (Foto de Roberto Ávila)

Como você não quer se ver daqui a vinte anos? Essa pergunta foi lançada por Wilson Granja, ator, criador, colaborador do espetáculo *Quem disse que não*, durante a nossa fase de criação que aconteceu no início de 2012. Essa pergunta foi a inspiração de várias cenas que aparecem no espetáculo, e uma delas é a cena criada e protagonizada por mim, que foi batizada de *A Grande Mãe*. Apesar de essa pergunta ter sido a maneira que utilizei para traduzir a cena, tanto o tema, quanto a forma já estavam sendo pesquisados por mim.

Diversas vezes, durante as nossas rodas de debates e conversas, tentávamos elencar e intitular as negações que perpassavam nossas cenas. Em um determinado momento do processo, buscando alguma espécie de organização e direcionamento identificamos três grupos de negações que eram mais recorrentes e claros nos materiais que tínhamos até ali, essas foram as negações de: corpo, raça

e si mesmo. Essa delimitação escolhida pelo grupo além de criar subgrupos fez com que algumas pessoas, inclusive eu, tivessem que escolher e priorizar um tema que quisessem falar a respeito, mesmo que tivessem que colocar em segundo plano algum material que não se encaixasse em nenhum desses três subtemas. Uma das negações que quase conseguiu ser escolhida, mas que não teve votos suficientes foi a negação da família. Filha de pais separados, criada pelos avós, tendo passado a infância se dividindo entre dois estados brasileiros e a adolescência entre dois países, o tema família era uma grande motivação para mim principalmente a relação com os meus pais. Esse tema central já tinha sido apontado diversas vezes, por terapeutas e psicólogos que frequentei durante a minha vida, como uma das principais raízes das minhas inseguranças.

3.1.1 Como Surgiu

Durante a disciplina de Método de Pesquisa tive a oportunidade de escrever e apresentar textos e cenas que não só falassem a respeito do tema familiar, mas que também me forçassem a enfrentar e expor essas fraquezas e mágoas que tem tanta influência na pessoa que me tornei. Esse processo serviu para me dar coragem de me expor e força para lidar com esses temas, aceitando-os como parte do que me faz a artista que sou, parte do que me diferencia dos outros. Quando retornamos em janeiro percebi que mesmo que o tema já estivesse superado ainda não estava acabado, e escolhi não negá-lo. Li para todos da turma cartas da minha mãe que mora nos EUA, cartões postais de 2000, logo quando ela se mudou. Textos onde ela me narrava tudo que estava fazendo e todos os lugares que estava conhecendo. Sem nenhuma premeditação consegui acessar ali, diante de todos, as dúvidas, dores e vontades que aquelas cartas me causaram quando eu, aos dez anos de idade, as li pela primeira vez. Então, entendi que aquela era uma das minhas maiores negações, pois aquele tipo de reação, de fragilização que expus naquele momento era algo que nunca tinha me permitido antes, e que mesmo quando criança sempre via como fraqueza, como algo que deveria ser escondido.

Quando o Wilson fez a pergunta, como não gostaria de me ver daqui à vinte anos eu imediatamente soube a resposta: dona de casa. Durante esse período eu

estava assistindo a quinta temporada do seriado norte-americano *Mad Men*, que se passa no início da década de 60. Por falar sobre publicidade e cultura pop o seriado traz várias imagens e referências de ícones e fala muito sobre as funções femininas da época, mostrando, por exemplo, a imagem paradoxal que mídia da época criava entre Marilyn Monroe (a sexy, mulher fatal, bem sucedida e que tem vários amores), e Jacqueline Kennedy (a mulher de família, esposa, mãe, a mulher por trás do grande homem), e como se dizia que todas as mulheres eram uma, ou a outra. Da junção entre a provocação feita pelo Wilson e as imagens e referências que esse seriado traziam surgiu a imagem poética que se desdobraria na cena da *Grande Mãe*. Essa imagem era apenas eu sentada à uma mesa, fumando um cigarro e bebendo várias taças de vinho. Eu usava um vestido simples, um avental de cozinha e bobs nos cabelos. As minhas únicas ações eram fumar, beber e encarar o público passando as sensações de descontentamento e desconforto através da expressão facial. Para minha surpresa a imagem gerou riso no público. Depois, quando conversei com algumas pessoas e questionei o porque do riso me disseram que era o sarcasmo que a minha expressão passava.

3.1.2 Os Desdobramentos

Quando os três subgrupos de negações foram decididos, as cenas que tinham uma temática que não se encaixassem em nenhum deles foram colocadas no “banco de reservas”. Isso restringiu a possibilidade de desdobrar a imagem poética e continuar tratando as relações familiares. O meu grupo era o de negação da raça, de onde surgiu a cena *Pentes*, e apesar de o foco principal do grupo serem os conflitos raciais e estéticos no resultado final da cena existe um tom familiar. A semelhança entre as minhas figuras na cena dos *Pentes* e da *Grande Mãe* tem sua origem na imagem poética criada em janeiro que foi primeiramente desdobrada dentro do grupo de negação da raça. Nessa fase, surgiram cenas novas e uma variedade de sequências das cenas que já possuíamos e que estivessem dentro dos subtemas decididos anteriormente pelos grupos (negações de raça, corpo e si mesmo). A cada momento que passava os materiais que não eram utilizados se afastavam mais e mais, pois o foco estava nas transições e aprimoramento das cenas escolhidas. Porém, no início de maio a professora Alice Stefânia sugeriu que

abrissemos mais uma vez o espaço para a apresentação de mais materiais. Apesar de já ter desdobrado minha imagem poética, e estar contemplando, de uma maneira ou de outra, a negação que foi mais representativa no meu processo de pesquisa, eu ainda sentia a necessidade de voltar para aquela figura silenciosa e ácida que havia criado. Naquele momento já estava clara a tendência imagética do espetáculo, e tanto Alice quanto o Marcus Mota vinham repetidamente falando sobre textos que poderiam ser encaixados no material dramático que já possuíamos.

3.1.3 Nasce a Mãe

Por aquela figura já estar presente no espetáculo, eu sabia que se quisesse voltar a ela teria que ser de uma maneira diferente, mais aprofundada e com uma função diferente, e mais uma vez busquei na minha história pessoal a inspiração para a criação. Desde os dois anos de idade já sabia que queria ser atriz, pois a maioria das minhas brincadeiras eram focadas nesse desejo, nesse futuro sonhado. Mesmo quando me colocava na posição de mãe, ou de filha ou de qualquer outra coisa era o ato de representar que me interessava, o ser outra pessoa ou outra coisa. Quando falava sobre casamento e namorados era sempre com atores ou personagens do cinema e da TV, a ideia de família, a figura de mãe e esposa nunca me interessaram. Mas, apesar disso, estou em um relacionamento há cinco anos e sei que por parte da minha família é esperado de mim seguir a tradição e cumprir o papel feminino vigente. Me formar, ficar noiva, passar em um concurso público, casar, comprar um apartamento pequeno, ter um filho, comprar um apartamento maior, ter outro filho e viver feliz para sempre levando pavê para a ceia de natal. Essa é a ideia de sucesso, e em muitos momentos de dúvidas que o caminho artístico traz, me pego pensando se talvez eu não devesse ceder, aceitar, pois na verdade seria mais simples. Tudo isso me leva à outra característica muito forte que possuo, a acomodação. Tenho um conflito muito grande entre a minha vontade e a minha ação, ou falta dela. Apesar de já saber desde muito cedo o que queria fazer a minha experiência teatral antes de entrar para a universidade foi quase que exclusivamente na escola, e não por falta de recursos ou possibilidades, mas pela falta de iniciativa própria. Queria aprender a tocar violão, comprei um, mas nunca fui

em busca de aulas, queria saber cantar, fui em busca das aulas mas nunca escolhi nenhuma.

As vezes tenho a sensação de ser levada pelo tempo, carregada pela vida, é como se acordasse nem ao menos soubesse como cheguei aqui. Me sinto assim no meu curso, na minha carreira, na minha vida [...] não vou me sabotar, vou fincar o pé no chão, só vou pra onde quero, até quando eu for levada quero saber pra onde. (Trecho retirado do meu diário de bordo em 18/01/2012)

Depois de levantar essas características e inquietações pessoais e relacioná-las a figura o meu desafio foi traduzir tudo isso em linguagem e imagens cênicas. Fazer com que tudo isso se transformasse em teatro e fosse, antes de qualquer outra coisa, interessante para o público.

Para preencher essa figura utilizei referências próprias. A minha intenção era levá-las para a cena da maneira mais completa possível, e de forma que fosse relevante para o espetáculo tanto em um nível imagético quando textual. Escolhi fazer a cena no topo da arquibancada para que ela fizesse parte da caracterização física da figura (figura 3), ao me sentar no topo dessa escada e cobri-la com uma saia gigante a mãe realmente passava a ser grande, literalmente, e essa arquibancada tornava impossível que eu me movesse por conta própria. O objetivo era passar essa sensação de acomodação e imobilidade que já comentei a respeito. Essa figura tem muito a dizer, muito à reclamar, mas não se move para mudar ou resolver nada disso. O que também poderia levar ao tamanho que aquela figura tem? Seria aquilo o peso físico? Gordura? Ou o acúmulo das mágoas que ela descreve? Ou tudo isso? A saia foi pensada como um artefato lúdico, além de figurino e cenário, pois ajudaria na criação dessa imagem gigantesca. O texto (anexo I) surgiu de uma escrita automática, e quando o releio atualmente tenho uma sensação de que é muito ilustrativo.



Figura 4 Grande Mãe (Foto de Roberto Ávila)

Busquei acentuar os sarcasmos que a figura já tinha desde o princípio, pois também é algo meu que foi para a figura. A ironia e o sarcasmo foram ferramentas que utilizei não só nesse processo, mas em vários momentos da minha trajetória artística, e foi algo que percebi realmente como característica minha durante estudos a respeito do clown. Por ser um processo tão relacionado com a personalidade dos atores, os princípios do *clown* são extremamente adequados para a criação das figuras do espetáculo, por exemplo, a honestidade que segundo Angela de Castro é: “Ser honesto e sincero com os próprios sentimentos e expô-los sem medo. [...] Os *clowns* sempre dizem a verdade.” (1997: 7). E os *clowns* também necessitam de coragem, disciplina e confiança, ainda segundo Castro: “*Clowning* é uma arte de coragem e disciplina. Temos que ser corajosos para expor a nossa própria vulnerabilidade, disciplina para enfrentar as dificuldades em expô-la e ter confiança em nós mesmos para expressar a nossa visão pessoal do mundo.” (1997: 10). Foram esses princípios que utilizei para acessar minhas características próprias como mote de criação para as minhas figuras no espetáculo. Como disse

anteriormente, as aulas de treinamento de *clown* que tive em 2012 foram de suma importância no meu processo criativo do *Quem disse que não*.

3.1.4 A Palavra X O Corpo

Durante a minha trajetória artística sempre tive facilidade em lidar com a comicidade, mas na maioria das vezes o riso era causado pelas minhas ações verbais. Sempre me senti mais segura no âmbito textual e no início do processo, quando questionada sobre o tipo de atriz que eu era me classifiquei como “atriz de texto”. Durante todo o processo Marcus Mota nos incentivava a “saírmos da nossa zona de conforto”, nessa tentativa de me desafiar decidi colocar a minha idéia em prática sem nenhum texto. O meu objetivo era estender o potencial expressivo da minha cena e da minha interpretação para além da palavra. Como na visão do clown utilizada pelo Lume, buscar “[...] as potencialidades do uso cênico do corpo.” (Ferracini, 2003: 256). No caso dessa figura, a imobilidade era de suma importância, logo, a expressão corporal vinha do rosto, da respiração e da qualidade das ações. Talvez por essa figura ter surgido e ter descoberto sua força no silêncio eu tenha tido mais dificuldade em fazer com que o texto fosse mais poético ou metafórico.

No espetáculo tínhamos quatro arquibancadas móveis iguais que ficavam no palco com os atores. De acordo com a necessidade da cena, elas eram reposicionadas pelos próprios atores. Além de cenário, elas também foram utilizadas como assento para algumas pessoas do público que foram escolhidas aleatoriamente ainda na fila para o espetáculo. Além dessas quatro, tínhamos uma quinta arquibancada móvel mais alta que as outras e que serviu apenas como cenário e objeto de composição cênica. Na minha cena eu me sentava no topo dessa arquibancada e a estrutura frontal da mesma era coberta por uma saia gigante que foi confeccionada pelo grupo que criou nosso cenário. Foi a particularidade desse objeto que me proporcionou a possibilidade traduzir de forma imagética e metafórica algumas das características que essa figura tem, como a imobilidade. Ainda que não esteja óbvio é possível que o público sinta essa atmosfera imóvel e dominadora que a figura traz. Quanto à relação entre ator e objeto cênico um dos *workshops* do grupo “Lume” tem como objetivo:

Trabalhar com a relação ator/objeto, busca um intercâmbio entre as dinâmicas inerentes a cada um e parte de trabalhos que colocam o ator em contato com seus próprios ritmos e dinâmicas, ou seja, seu universo íntimo. [...] busca-se a relação com o espaço externo via objeto, agindo sobre ele e deixando que o objeto também proponha dinâmicas e influencie as ações do ator. (FERRACINI, 2003: 268)

Apesar de ter acrescentado muito no significado da cena e de ter possibilitado a junção com as outras duas cenas, a arquibancada dificultava a movimentação durante os ensaios, pois mesmo em uma sala relativamente grande tínhamos vinte atores, dois orientadores, uma equipe de cenário e uma de figurino. Mas mesmo em meio as dificuldades espaciais a professora Alice Stefânia conseguiu visualizar a transição para essa cena. Antes da minha entrada acontecia a cena chamada de “Desamigos” que, resumidamente, consistia em três atores em cena com marcações voltadas a uma temática sexual enquanto cantavam uma música em francês. Na medida em que a cena acabava a música passava a ser apenas murmurada por eles. Nesse momento as cortinas se abriam e eu era empurrada, já de cima da arquibancada, de modo a “invadir” a cena. A conexão era feita pela música da cena anterior, pois eu entrava cantando a mesma, porém, aproveitando uma das características mais fortes dessa figura: o sarcasmo. Essa entrada foi chamada pelo professor Fernando Villar de “triumfal” durante a banca de avaliação da disciplina Diplomação I. Mesmo tendo ensaiado diversas vezes na sala de aula eu não tinha uma noção real da imagem que essa entrada criava. Só entendi a grandiosidade desse momento na primeira vez que fizemos a cena na sala Plínio Marcos, no complexo artístico da Funarte Brasília, onde nos apresentamos. O fato é que esse momento do espetáculo foi muito bem recebido pelo público nos três dias de apresentação, e a imagem da entrada repentina daquela estrutura enorme aliada ao tom de deboche da música da cena anterior criaram um efeito cômico muito mais significativo do que o texto, que ficou com a função de expressar a amargura e criar o contraponto com a comicidade da figura.

3.2 Pentes



Figura 5 Pentes (Foto de Roberto Ávila)

Enquanto a cena da *Grande Mãe* se encaixa no que chamo de depoimento pessoal individual, a cena *Pentes* é, definitivamente, uma cena baseada no depoimento pessoal coletivo que busca se aproximar da realidade através da matéria da vida social (CARREIRA, 2004: 12). Como desenvolvi anteriormente, o depoimento pessoal pode ser visto como individual ou coletivo, e quando Carreira diz que o teatro busca se aproximar da vida real, sendo o depoimento pessoal uma das ferramentas que proporcionam essa aproximação. Com relação ao processo do espetáculo, *O Livro de Jó*, do grupo “Teatro da Vertigem” Antônio Araújo igualmente comenta:

A Aids era uma realidade diferente da que se vive hoje. Ainda não havia o coquetel. Amigos, companheiros dos componentes do grupo estavam doentes e vieram a morrer ao longo do processo. A realidade se impôs à cena. Assim, houve um movimento simultâneo de volta às origens literárias e de aprofundamento na realidade mais cotidiana e contemporânea. (Araújo, 2002: p. 27).

3.2.1 Como surgiu

Durante a disciplina de Metodologia as questões racias e de auto estima surgiram em algumas cenas, e ao final da disciplina surgiu o interesse de criar uma cena que envolvesse as cinco negras do grupo. Quando começaram os ensaios em janeiro tínhamos encontros fora do horário de aula onde falávamos a respeito de racismo, beleza e do que significa ser uma mulher negra em meio aos padrões de beleza ocidentais. A semelhança entre as histórias das relações com nossos cabelos era imensa. Todas nós já tínhamos sofrido por não ter os cabelos lisos, todas tivemos experiências com processos químicos de alisamento, já ouvimos piadas e comentários negativos a respeito dos nossos cabelos e em algum momento não nos aceitamos e nos sentimos feias por sermos como somos. E o mais importante é que essas histórias também eram compartilhadas com nossas famílias, com amigas e com a maior parte das mulheres que tem cabelos crespos. Em um olhar mais aprofundado, essa sensação de não pertencimento, esse “não se sentir bela”, também pôde ser compartilhado com diversos outros grupos que não se encaixam no modelo de beleza vigente. Apesar de a inspiração para a cena ter surgido a partir das histórias das cinco atrizes, e apesar de a cena ter contado essas histórias através das cinco figuras que estavam no palco, a ressonância e o reconhecimento chegam a várias pessoas que já passaram por situações semelhantes aquela. Sobre a relação entre o que é do ator/performer e do público Marina Abramovich afirma:

Você sempre deve começar de você mesmo, mas no processo o resultado que vem ao público deve ser transcendental e geral. Ele deve tornar-se de todo mundo. Mas começa com o pessoal, sempre. [...] Então, quão mais fundo você mergulha em si mesmo, na verdade, mais universal você parece” (Rinaldi apud Abramovich, 2006: 142)

3.2.2 Nega X Nego

Trabalhar com os cabelos era fascinante. Além de ser uma temática extremamente feminina trazia a possibilidade de tratar do racismo velado que existe atualmente. Por que os traços físicos que são heranças genéticas dos negros são considerados como feios? Por que em pleno século XXI ainda ouvimos histórias de

mulheres negras que, em seus ambientes profissionais, receberam pedidos de que alisassem seus cabelos para que parecessem mais “apresentáveis”? Outro elemento que pudemos explorar foi o racismo que existe entre os negros. Já no final das aulas de Metodologia de Pesquisa a atriz Camila Paula, que foi quem trouxe a proposta de fazermos a cena juntas, me fez a seguinte pergunta: “Você se considera negra?” Ninguém nunca tinha me perguntado isso antes, e apesar de nunca ter pensado a esse respeito, de nunca ter tentado me classificar, eu prontamente respondi: “Sim”. Logo depois conversamos e ela disse que nunca tinha visto uma turma de Diplomação com tantas mulheres negras, e que ela gostaria que pudéssemos trabalhar juntas na produção de uma cena que tratasse de algumas das nossas inquietações. A idéia era maravilhosa e eu aceitei participar. Atualmente, quando penso a respeito dessa pergunta vejo que antes de iniciarmos esse processo de pesquisa eu nunca tinha realmente me sentido negra, mas ao mesmo tempo não me sentia branca também, e podendo escolher me identificar com qualquer uma das duas etnias sempre tendi à me afastar das minhas raízes afrodescendentes, alterando a estrutura natural dos meus cabelos para estar dentro do padrão que considerava como belo. Cheguei a me questionar se fiz certo em aceitar participar da cena, pois teria que deixar meus cabelos voltarem à sua forma natural e tive medo de não me reconhecer e aceitar. Mas tentando mais uma vez sair da minha zona de conforto, como Marcus Mota sempre nos incentivava a fazer, aceitei o desafio.

Para duas de nós o primeiro passo para o desenvolvimento da cena foi: assumir os cabelos na forma natural. Sendo eu uma dessas duas, posso afirmar que não foi um processo tão difícil como imaginava. Por estar cercada dessas quatro mulheres me dando apoio e compartilhando desse ideal, o retorno às minhas raízes, literalmente, tinham um gosto de vitória e libertação. O processo de pesquisa também fortaleceu essa convicção, o contato com obras de autoras como Bel Hooks, Alice Walker e Elisa Lucinda deixavam mais claro que o ato de assumir nossos cabelos e questionar esse ideal de beleza era algo que precisávamos fazer. Esse aprofundamento teórico nos fez perceber que falar sobre os nossos cabelos nos levaria muito além da estética chegando à questionamentos de identidade pessoal e artística. Esse era o nosso espetáculo de graduação, o fim de uma fase extremamente significativa nas nossas vidas, e por ser uma obra extremamente

peçoal não podiamos omitir um tema que delineou a visão que temos de nós mesmas e tantas atitudes que já tomamos.

3.2.3 Os Desdobramentos

O primeiro esboço da cena surgiu do desdobramento e mistura de três cenas distintas: a minha imagem poética da mãe amargurada, a cena da atriz/performer Fernanda Jacob em que ela falava da necessidade de parecer forte e como as aparências poderiam ser falsas e a performance da atriz/performer Camila Paula onde ela se grampeava com corações de papel e falava sobre amor. A junção desses três momentos já começou a delinear as características das figuras que seriam interpretadas por mim, Fernanda Jacob e Tuanny Araujo na cena. Fizemos alguns exercícios de coletivização de cena com a participação dos outros membros da turma, mas depois de um tempo o grupo decidiu que essa cena seria feita somente por nós cinco. Algo que gerou alguns questionamentos e até mesmo desconfortos com a turma foi a compreensão de que a negritude a que nos referíamos não estava diretamente ligada à cor da pele. Apesar de não ter a cor que é considerada como negra pela maioria das pessoas, sou um exemplo da miscigenação brasileira. Família materna negra e família paterna branca, mesmo que à primeira vista eu não tenha a cor de pele que senso comum considera como negra, foram as nossas histórias que nos uniram.

[...]a nossa inspiração não veio da cor, não são só os níveis de melanina[...] o que nos une são nossas experiências, nossas bagagens culturais, nossas indetidades. A violência de não se aceitar, não gostar de si mesma por conta de características genéticas que são marcas de uma etnia marginalizada[...] racismo. (Trecho retirado do texto da minha defesa da disciplina Diplomação I)

Mesmo depois de alguns questionamentos a esse respeito, foi levantado o ponto de que como a cena havia surgido de experiências que nós cinco havíamos passado, não faria sentido que outras pessoas que não compartilhassem das mesmas motivações fizessem a cena. O segundo momento na criação da cena *Pentes* foi a inserção das figuras das atrizes Pamela Alves e Camila Paula. Já nessa fase vimos que a figura da Pamela seria a mais destoante, a personagem eixo, ela

vinha de um desdobramento de uma figura que havia sido criada no ano anterior e que adquiriu novas nuances com a pesquisa que a atriz estava realizando a respeito da linguagem do bufão. Essa figura seria a “do contra” que se recusa a aceitar o padrão e sofre as pressões e preconceitos dentro do seu ambiente familiar. A partir do momento que as cinco atrizes já estavam inseridas na cena, passamos por um processo intenso de ensaios e criações à parte dos momentos da turma, isso para que nos momentos de expor a cena para o grupo pudéssemos fazê-lo da maneira mais completa possível. Em alguns desses encontros tivemos a ajuda do professor Marcus Mota que nos incentivou a buscar musicalidade para cena. Por termos uma rotina de ensaios bastante intensa e produtiva, em um determinado momento tínhamos uma cena com quase vinte minutos. Enquanto desenvolvíamos a cena o restante do espetáculo também crescia, e quando apresentamos a cena foi perceptível que ela estava muito longa em comparação as outras, e que também tinha uma estética destoante do restante do espetáculo. A cena estava muito narrativa, cotidiana e textual, em um espetáculo que tinha um caráter imagético, não linear que, além disso, já estava longo.

Depois disso passamos pelo processo de corte, tentando manter a essência da cena e sua mensagem. O caráter de tortura que ato de pentear os cabelos tinha para nós quando crianças seria mostrado no momento inicial da cena. Em um *blackout* só se ouviam nossas vozes fazendo ameaças e gritos de dor da atriz Pâmela. Quando a luz fosse acesa, o público entenderia que eram apenas os cabelos sendo penteados. Para nós, isso geraria o riso pela idéia de que a reação da atriz era exagerada, mas a nossa intenção com esse momento era mostrar que o ato de pentear os cabelos pode ser, e muitas vezes é uma tortura real, tanto física quanto psicológica. Esse momento estava presente desde os primeiros modelos da cena, e por ser muito eficaz, tanto no nível dramático quanto na encenação, foi mantido até o final. Por sugestão do Marcus Mota procuramos autos de processos jurídicos sobre racismo para utilizar como texto da cena, mas esse material é restrito e não tivemos acesso a nenhum documento. Então, optamos por manter o texto (anexo II) que havia sido criado de improviso e que tinha como inspiração frases negativas que já ouvimos a respeito dos nossos cabelos, principalmente as que já ouvimos de pessoas das nossas famílias. Enquanto o texto era dito, as atrizes penteavam seus cabelos de forma violenta numa tentativa frenética de “abaixá-los”, agradando os

outros e não se sentindo atingidas por aquelas críticas. Com exceção da Pâmela que se mantinha com seus cabelos soltos apesar de tudo o que estava sendo dito. O resultado disso é que ela era excluída do grupo no final da cena. O texto cômico tinha como objetivo criar um contraponto com a violência que as atrizes exerciam sobre si mesmas.

Utilizando o material cênico que foi apresentado no espetáculo *Quem disse que não* demos continuidade a nossa pesquisa e criação, e partindo da cena que criamos estamos desenvolvendo um espetáculo, chamado *Pentes* assim como a cena. Algumas referências que foram descartadas na fase de corte também retornaram. Agora estamos focadas em desenvolver as figuras e aprofundá-las, pois agora teremos mais tempo em cena para mostrar quem são essas mulheres e o que as levam a certos extremos para esconder seus cabelos. Com o espetáculo também queremos mostrar que é possível se libertar disso tudo, queremos mostrar que a beleza existe fora do padrão. Pessoalmente acredito que se conseguirmos fazer com que uma única mulher negra retire a impressão negativa que foi imposta sobre seus cabelos, já me sentirei satisfeita, mesmo que ela opte por mantê-los liso. Saber que existem outras possibilidades e respeitar as pessoas que as escolhem já é um resultado satisfatório. Ainda estamos no processo de pesquisa e aprofundamento de material, um dos nossos maiores objetivos nessa nova fase é de transcender a cena. Uma das críticas que recebemos a respeito da cena foi que estávamos reproduzindo o racismo como ele acontece, mas que não trouxemos nenhum contraponto à toda aquela violência. Nenhuma de nós cresceu em um contexto racial afirmado e a partir das nossas histórias pessoais queremos mostrar que ainda assim é possível chegar a uma aceitação pessoal que independe do padrão.

3.3 Cabana



Figura 6 Cabana (Foto de Roberto Ávila)

A questão de quem executaria as cenas foi algo que chegou a gerar alguns desconfortos no grupo. Quando analisamos o processo colaborativo de grupos como o “Teatro da Vertigem” e o “Teatro do Concreto” uma característica muito forte e determinante no trabalho desses grupos é a troca de materiais entre os membros. Mesmo que a cena tenha surgido através do depoimento pessoal de um ator, dificilmente esse mesmo ator a executará. Porém, no nosso processo de criação essa troca aconteceu pouquíssimas vezes. Um dos poucos exemplos disso foi a cena da *Cabana*, em que fui uma das intérpretes e que foi idealizada por outras pessoas para que eu e a atriz Clarissa Portugal a fizéssemos. Devido a questões logísticas e de tempo, a minha companheira de cena foi mudada duas vezes até que ficássemos eu e Stephanie Marques. Mas essa cena foi uma exceção, pois em 90% dos casos o ator que concebeu a cena foi o ator que a executou. Chegamos a conversar sobre isso mas existia um certo descontentamento em relação ao empenho de algumas pessoas do grupo, além do apego em relação à um material pessoal que foi dissecado, revirado e estudado até que se tornasse uma cena. Por isso, a idéia de troca de cenas não foi implementada no nosso contexto de criação.

3.3.1 Como Surgiu

Diferente das outras duas cenas que protagonizei, eu não tive nenhuma participação na concepção da cena *Cabana*. Quando houve a divisão dos grupos o grupo de negação do corpo criou um roteiro com cenas já existentes e algumas cenas novas, mas diferente do que vinha acontecendo, essas cenas novas não envolviam apenas os membros daquele grupo, pelo contrário, algumas dessas cenas foram feitas para que outras pessoas da turma executassem. O roteiro da cena dizia que seriam duas crianças em momento de exploração corporal, mas essas crianças utilizariam termos técnicos para falar do corpo humano, isso para mostrar os efeitos do bombardeio de informações que as crianças tem hoje em dia. A cena se desenvolveria e teria seu clímax com a exposição dos seios de uma das atrizes, criando um momento de constrangimento que foi inspirado no depoimento pessoal de uma das idealizadoras da cena. Quando fizemos a primeira experimentação da cena tínhamos apenas indicações do roteiro e a partir disso improvisamos o texto e as figuras. Na segunda experimentação a cena ainda foi feita com base no improviso, mas a partir do momento que ficou decidido quem seriam as intérpretes passamos para uma fase de estudo mais profundo do texto (anexo III), das movimentações e das características das figuras.

3.3.2 Desenvolvimento e Apropriação (Tornando meu o que é do outro)

Diferentemente das outras cenas, o processo de levantamento do depoimento pessoal que resultou nessa cena não foi feito aos olhos da turma, pois a cena já estava delimitada. Uma das questões que procuramos no nosso processo de apropriação desse material foi fazer com que essas crianças tivessem uma aproximação com os nossos eus infantis, e mais uma vez, nos apoiamos no clown, tanto na criação das figuras quanto no desenvolvimento do texto, que foi criado também a partir do improviso e que foi solidificado e aperfeiçoado com os ensaios. A estrutura dramaturgica da cena é bem simples e se encaixa nos estudos que fizemos de dramaturgia cômica. Nós duas já tínhamos alguma experiência com clown e também compartilhávamos uma facilidade de lidar com a comicidade. Por

isso o processo de criação aconteceu de maneira bem fluida e quase que exclusivamente durante as experimentações, o trabalho que fazíamos fora da cena era muito mais registro do texto e a marcação de movimentações. As figuras também têm uma influência *clownesca* e têm características de branco e augusto. Como não poderiam faltar, ambas também têm semelhanças com as atrizes. Ao analisarmos nossos textos e figuras, identificamos comportamentos que tínhamos quando crianças.

Apesar de estarmos atuando em uma cena que foi criada por uma outra pessoa, a nossa carga pessoal ainda estava presente. O depoimento pessoal é muito eficaz para a criação e inspiração, mas também tem grande valia para a execução da cena. Stanislavski já utilizava materiais históricos dos atores para o aprofundamento das personagens. Mesmo nesse que é considerado como Teatro Dramático a personalidade do ator é que vai diferenciar aquela personagem. A personagem Arkádina, da obra *A Gaivota*, representada pelo ator A não seria igual a representada pelo ator B, pois antes de serem atores eles são pessoas com histórias e visões diferentes, e isso vai diferenciar suas atuações, seja na voz, no corpo ou na intenção. No século XIX a interpretação de uma personagem se dava através de códigos gestuais pré determinados que correspondiam a ações e sentimentos, sendo assim, o trabalho do ator seria apenas executar esses gestos de acordo com a necessidade do espetáculo. Conforme Silvia Fernandes essa atuação era concretizada pelo representar. Entretanto, o trabalho registrado por François Delsarte (1811-1871) em seu Sistema, estabeleceu uma relação com o corpo que atua e seus impulsos internos e externos, trazendo a ideia de uma atuação que se baseia muito mais na expressão do que na representação (Bonfitto, 2006: p XVIII introdução). Tudo isso para dizer que a inovação nos métodos utilizados nos trabalhos citados anteriormente, como *Quem disse que não* e os espetáculos do grupo “Teatro da Vertigem”, se dá em como eles utilizam esse material pessoal, não limitando-o apenas à interpretação. Mas a relação entre o exercício teatral e as particularidades daqueles que o exercem é algo que já vem sendo estudado há bastante tempo. Seja em uma dramaturgia pessoal, em uma performance ou na encenação de uma peça de Shakespeare, o corpo que está em cena é único, ninguém mais tem aquele código genético, ou aquelas impressões digitais e nem as mesmas experiências de vida. E por que todas essas

particularidades devem ser negadas e suprimidas, se é que devem? O material artístico, seja ele teatral, plástico, musical ou de qualquer outro tipo, não está isento do material histórico, afetivo e sensorial do(s) seu(s) autor(es), Auerbach fala que a obra de arte vai ser determinada pela época de sua origem, pelo lugar onde é feita e pela peculiaridade de seu criador (Apud. Waizbort, 2004) .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ver o meu trabalho em *Quem disse que não* reconheço que a partir do momento em que me coloquei como pessoa ao mesmo tempo que como atriz, minhas cenas ganharam uma força e um alcance muito maior, tanto dramaturgica quanto expressivamente. Isso também significou aceitar as minhas ideias, acreditar e expor a minha visão de como as coisas poderiam ser feitas, como sempre ouvi do professor Denis Camargo nas aulas de *Clown*: “não julgar, apenas fazer”. Sinto-me satisfeita como atriz, como criadora e como estudante de artes cênicas. Acho que a minha trajetória acadêmica foi repleta de experiências e aprendizados importantíssimos que me ajudaram, não só nas questões técnicas, mas também ampliaram a minha visão quanto ao que é ser uma atriz. Pude perceber que entre a vontade e a realidade existe o fazer, e esse fazer exige esmero, atenção e muita fé em mim, no que estou fazendo e em quem está assistindo.

A oportunidade de participar de um processo criativo como esse foi extremamente importante para o meu crescimento artístico e profissional e para aprender a lidar com a liberdade e com as consequências das minhas próprias escolhas. Se posso afirmar que existe alguma conclusão concreta desse processo, seria a satisfação de ver uma ideia se materializar e ver que o dito popular de que “nada se cria, tudo se copia” não é exatamente verdadeiro. O exercício de criação ainda é possível, com inspirações vindas de diversas áreas, inclusive da esfera pessoal.

Depois de passar pelo curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e de me graduar com o espetáculo *Quem disse que não* tenho a sensação de que a originalidade da criação artística vem através da pessoa que a faz e da sobreposição das referências e estímulos do indivíduo. É verdade que talvez a criação pura já não seja possível, pois vivemos em uma época onde parece que tudo já foi feito, mas são as pessoas do agora e o próprio agora que devem ser aliados ao que já existe para que assim façamos algo não inédito, mas original e único à sua própria maneira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. et al. **Teatro da Vertigem**: Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem**, 2006. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/174/172>>.

Acesso em 20 nov. 2012

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006

CARREIRA, André; OLIVETTO, Daniel. **Processo Coletivo e Processo Colaborativo**: Horizontalidade e Teatro de Grupo. Disponível em:

<http://www.polemica.uerj.br/pol19/cimagem/p19_andre_daniel.htm>. Acesso em: 6 nov. 2011

CARREIRA, André. et al. **Mediações Performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004

CASTRO, Angela. **A arte da bobagem manual para o clown moderno**. Tradução Laís Pimentel e Angela de Castro. Londres. 1997.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea, 2008. Disponível em:

<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/263/262>. Acesso em: 3 mai. 2012.

_____. **Corpo Cênico Estado Cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010

GUINSBURG, J; FERNANDES, O **Pós-Dramático**: Um conceito Operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERAL, Josete. **Por uma Poética da Performatividade**: O Teatro Performativo 2008, Disponível em:

<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/260> Acesso em: 3 mai. 2012

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007

RIBEIRO, Karine. **Imaginação Selvagem e Fantasia Desenfreada: A Dramaturgia Coletiva De *Não Alimento os Bichos***. Trabalho de Graduação Universidade de Brasília 2012.

RINALDI, Miriam. **O Ator no Processo do Teatro da Vertigem**. 2006, Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/175>>. Acesso em 28 dez. 2012

WAIZBORT, Leopoldo. **Erich Auerbach sociólogo**. 2004, Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100004>. Acesso em 17 fev. 2013

ANEXO I – TEXTO E ROTEIRO DIAGRAMADO DA CENA A GRANDE MÃE

E pensar que eu ia conhecer o mundo. Do Atlântico ao Pacífico, ia até a China. A Broadway, assistir todas as peças que estivessem em cartaz, uma maratona, uma por dia. Fazer um safári pela África, conhecer o Egito, pra ver as pirâmides.

Mas eu fui agraciada com o milagre da vida. Milagre?! Eu sei o que é milagre! É viver um dia, depois do outro, depois do outro, depois do outro, e o outro, o outro, o outro e mais um! Sabendo que ainda tem vários pela frente. É, parece que eu realmente me tornei uma grande pessoa!

- **Nome da cena**

Grande Mãe

- **Integrantes**

Luiza, Isabela e Jéssica

- **Ações**

Luiza entra em cena em cima da escada que esta coberta por uma saia gigante, fala seu texto enquanto fuma. Tem um ataque de tosse e Isabela nasce da parte de baixo da escada. Ela fala seu texto do chão, depois de cima da escada com Luiza, cai em câmera lenta e volta para o chão. Abre a saia e Jéssica esta amarrada na parte de dentro da escada. Jessica fala seu texto toda amarrada, quando diz sua ultima frase é respondida por Luiza que diz “...eu não sou um bolo de carne” e nesse momento Isabela corta o que a esta amarrando e ela cai.

- **Paisagens Sonoras**

Falas

- **Objetos**

Cigarro, dicionário, taça, garrafa de vinho, carnes cruas.

- **Conceito**

A frustração que muitas vezes é escondida, mas que reflete nas atitudes humanas.

- **Imagens Associadas**

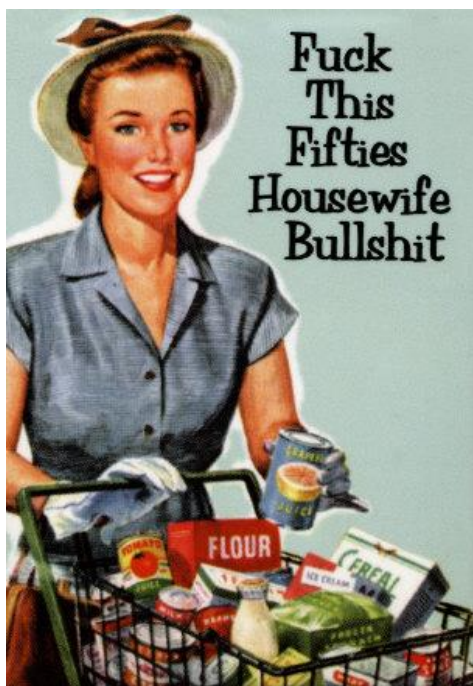


Figura 7



Figura 8



Figura 9

- **Estado**
Luiza: Raiva, ironia, confusão, impaciência.
- **Obs.**

ANEXO II – TEXTO E ROTEIROS DA CENA PENTES

“Uma sala. As três arquibancadas são posicionadas sugerindo uma semi-arena. Ao fundo um sofá e uma cadeira. Mais a frente e ao lado das arquibancadas dois bancos com dois pares de meia-calça (que serão trazidos ao centro no momento da cena). O público ocupa somente o segundo e terceiro degraus, pois no primeiro encontra-se peças de roupas, maquiagens, acessórios, um par de sapatos e uma taça de vidro. No centro do espaço está pendurada uma corda, que sugere uma forca, mas que contém oito pentes presos. Atrás do sofá existem cinco frascos com creme. E escondido dentro do sofá está uma faca.

Cinco mulheres em cena. Quatro sentados em um sofá e a outra sentada em uma cadeira.

[Blackout]

Gritos, ameaças e falas que remetam à tortura.

Neste momento a luz se acende e o que o público vê são as quatro mulheres sentadas e uma em pé com uma expressão neutra. Nada de diferente no ambiente.

[Blackout]

Mais gritos e ameaças

A luz se acende novamente e as cinco figuras permanecem estáticas e sem esboçar emoções.

[Blackout]

Gritos e ameaças

Neste momento as luzes se acendem e o que o público vê são as cinco mulheres ao sofá. M2, M3, M4 e M5 seguram o cabelo de M1, o que sugere que estão tentando penteá-la. Ao serem surpreendidas pela luz e o olhar do público ficam sem graça e se dispersam.

M4 – *(Empurrando M1 pelas costas):* Mas que drama, menina!

M3 – *Toda vez é a mesma coisa, uma gritaria insuportável...*

M5 – *Eu disse que eu poderia arrumar sozinha...*

M2 – *Não sabe que pra ficar bonita é assim mesmo, dóii!*

M1 – *(Repetindo com raiva):* Dóiiii...

Todas em coro – Se tivesse escolhido outro pai...

M1 repete a frase sem pronunciar a forma correta as palavras.

M2, M3, M4 e M5 se dirigem a corda que está ao centro e pegam cada uma um pente de cabelo e voltam ao sofá. As quatro figuras irão propor quatro maneiras diferentes de se arrumar o cabelo de M1. Nesta proposição mechem no cabelo de maneira agressiva fazendo com que M1 se movimente conforme a sugestões de M2, M3, M4 e M5.

M4 – (Puxando M1 pelos cabelos para demonstrar o que deseja fazer): Olha, eu acho que se a gente pegar e vir bem aqui de lado assim “óohh” aí é só prender um pouquinho vai ficar muito bom...

Pausa enquanto as três mulheres observam a sugestão e após um tempo reprovam o penteado proposto.

M2 – Eu acho que se a gente pegar de um lado e do outro lado e puxarmos assim pra cima... O que vocês acham?

Pequena pausa. Analisam e reprovam.

M3 – Não está funcionando ainda, não é isso...

M5 – (Ao se sentar): Não, não, eu não gosto dessa ideia.

M1 se levanta e tenta ir embora, mas é puxada pelo braço por M5 que faz sua sugestão.

M5 – Mas acho que a gente podia fazer sabe como? Acho que podia ser assim óohh... Puxa aqui e se vai colocando pra cima...

Pequena pausa. Analisam e reprovam.

M3 – (Puxando a cabeça de M1 para trás): O melhor mesmo é colocar assim tudo pra trás e prender...

Pequena pausa. Analisam e reprovam.

Pausa novamente.

Após este momento se olham e as quatro mulheres correm ao sofá em direção a M1 para tentar penteá-la. Instala-se um pequeno caos com todas falando ao mesmo tempo e mexendo umas nos cabelos das outras. M1 sai da confusão sem as outras perceberem enquanto o caos continua. Após um tempo dá um grito para chamar a atenção.

M5 – Cadê ela?

M1 acena com uma expressão “sem graça” enquanto todas observam. Neste momento se levantam do sofá enquanto M3 começa a entrar os frascos de cremes que estavam atrás do sofá. Com o pente em uma mão e o frasco de creme na outra fazem uma composição sonora e vão andando e se dirigindo ao público em uma espécie de enfrentamento. Quando param em filas deixam os pentes caírem ao chão. Todas se abaixam para pegar cada uma seu respectivo pente e começam uma “coreografia” que tem fim até o momento em que começam a passar o creme em seus cabelos e assim se dispersam novamente e cada um vai até seu “espaço”.

M5 – Que calor infernal...

M3 – A esta hora já está bêbada...

M5 – Que bêbada, minha irmã... Bêbada, bêbada (neste momento pega uma taça) Hoje eu vou ser madrinha.

M2 – *(Vestindo uma meia-calça)* Madrinha... Eu só quero ver, faz o quatro e dá uma “sambadinha” aí...

M5 – Meu bem, eu estou ótima!

M4 – *(Vestindo a meia calça também)* Madrinha... Faz o oito e dá uma “sambadinha” aí...

M5 – O oito eu não consigo...

M3 – Ai minha Nossa Senhora, eu já vi hoje vai ter vexame.

M3 – *(Falando p/ M1 que permanece sentada na arquibancada se maquiando)* E você, você aí, não vai se vestir, não? Ou você quer me falar que você pretende ir assim?

M5 – Fica que nem uma mendiga pela casa...

M1 – Estou me maquiando!

Todas riem tirando sarro de M1.

M3 – Com essa cara de palhaço...

M2 – *(Se dirigindo a M1)* Você não sabe escolher uma maquiagem, não?! Não está vendo que já acabou o verão?! Já acabou...

M4 – *(Se dirigindo a M1)* A gente está chegando no inverno, olha isso!

M2 – Desse jeito você não vai comigo! Está falado! Não vai comigo!

M4 – É! Desse jeito você não vai com a gente, foi falado!

M1 – *(Se levanta e vai até a corda que está ao centro)* Maquiagem é?! Eu vou é me matar!
(Tentando se enforcar com a corda).

Todas se dirigem ao centro para tirá-la da corda, pequeno caos acontece.

M5 – Todo dia é a mesma coisa... Tira essa corda daqui.

Após um tempo se silêncio, em que cada uma permanece em seu lugar.

M3 – Olha , eu não queria falar nada não, viu... Mas pelo relógio só falta uma hora.

Todas se espantam e olham para M3. Levantam-se e começam a se arrumar rapidamente. Enquanto isso M1 pega a taça e tenta se cortar com ela. M5 vai até ela e tira a taça de sua mão, como se nada tivesse acontecido e continua a se arrumar. M1 pega uma faca que está escondida no sofá e faz um movimento de cravá-la no peito e M2 tira de sua mãe e volta a se arrumar. M1 sobe em um banco para tentar se jogar, antes de cair M3 a pega no colo e depois continua a se arrumar. M1 coloca as mãos sobre o nariz e tenta prender a respiração, M4 dá um tapa nas mãos dela e volta a se arrumar. Todas essas ações são feitas rapidamente no momento do caos da arrumação.

M2, M3, M4 e M5 param e percebem que estão prontas.

M3 – *(Olhando para M1 que permanece desarrumada)* Todo mundo não, né?!

Ficam indignadas ao perceberem que M1 não está pronta e dirigem-se cada uma para uma arquibancada e começam a falar demonstrando sua insatisfação com M1. M1 fica ao centro sozinha enquanto todas continuam falando e indo de costas ao centro. Ao perceberem que M1 fica mal ao receber tantas críticas começam se retratando.

M5 – Assim, você não é tão ruim assim, só um pouquinho “né”, gente!...

M3 – A gente sabe que você tenta...

M2 – ÉE, ela se esforça!

M4 – Não é sempre que você está nas estatísticas, né! As estatísticas às vezes estão erradas.

Indo ao sofá para se sentarem de frente para M1.

M3 – E a culpa não é sua, de forma alguma a culpa é sua... E vou te dizer, hein... Olha, você merece coisa melhor!

M5 – É, muito melhor!

M4 – Mesmo você sendo assim, você merece coisa melhor...

M2 – Muito melhor...

M5 – ÉE, muito melhor...

Param sentadas no sofá e continuam dizendo baixo “Muito melhor..” e assim a cena acaba.”

ROTEIRO 02

[Blackout]

Gritos, ameaças e falas que remetam à tortura.

[Acendem-se as luzes]

M1, M3 e M5 encontram-se sentadas na arquibancada. Todas desconfortáveis, agindo como se nada tivesse acontecido.

[Blackout]

Mais gritos e ameaças

[Acendem-se as luzes]

M3 se juntou às três primeiras e trouxe com ela uma caixa com os pentes. Dessa vez elas estão descompostas, suadas, roupas desarrumadas. E ainda demonstrando desconforto.

[Blackout]

Gritos e ameaças

[Acendem-se as luzes]

M4 se juntou às outras e as cinco atrizes estão na arquibancada. M2, M3, M4 e M5 estão segurando os cabelos de M1, o que sugere que estão tentando penteá-la. Olhares assustados para a platéia ao serem descobertas.

M4: Que drama menina.

M5: Toda vez é a mesma coisa.

M3: Tanta gente pra arrumar o cabelo?

M2: Como se adiantasse.

M2 e M4 pegam os pentes da caixa e distribuem para as outras. Uma de cada vez, as quatro puxam os cabelos de M1 com agressividade para lados e de formas diferente.

M2 (*Enfiando 2 pentes no cabelo de M1 e puxando para cima*): E se a gente pega de um lado, pego do outro e puxa assim.

M4(*Puxando a cabeça de M1 para o lado*): Faz assim, a gente puxa pro lado: Alonga o colo.

M3(*Puxando pelo cabelo M1 para cima da arquibancada*): A gente puxa pra cima e ela fica ate maior.

M5(*Abaixando a cabeça de M1*): Já sei, eu já sei. Abaixa aqui, abaixa aqui: Até emoldura o rosto dela, olha só.

M2, M3, M4 e M5 entram numa discussão demonstrando uma no cabelo da outra como deveriam arrumar M1, que silenciosamente escapa por entre elas . Depois de um tempo percebem que M1 não está mais no meio do caos.

M5(*Falando em Slow Motion*): Ah gente deixa ela pra láááááá.

M2, M3 E M4 correm atrás de M1 em câmera lenta. Quando alcançam formam um paredão e voltam a velocidade normal. M5 se levanta da arquibancada e se junta as outras. Enquanto M5 diz o texto a seguir M2, M3 e M4 tentam abaixar seus cabelos de diversas formas, e M1 recolhe algumas flores que estão no palco e desarruma ainda mais seu cabelo.

M5: Mas que enrolação pra chegar na menina, hein? Sabe quem deu sorte? O outro lado da família. Porque saiu assim com o cabelo mais fino, os cachos mais bem definidos. Porque aqui... Você não tem noção do gasto que eu tenho com salão, porque antigamente bastava a progressiva, agora não, tem que ser a progressiva marroquina. Agora fala pra mim, o negócio veio do Marrocos e não “tá” dando jeito. O que quê eu vou poder fazer, minha gente? Nada. E quando chega natal, ano novo, época de festa, a contada energia, óóh... vai lá no alto. As chapinhas tudo ligada ao mesmo tempo, é uma tragédia... E na época de

chuva? Meu Deus do céu! “Tia a sombrinha está quebrada.” Meu Deus, as capa de chuva tudo rasgada. Que quê eu vou fazer? Não tem jeito...

M5 (na frente olha para as outras M2, M3 e M4) E ai meninas? Prontas? Ô coisa mais linda, parece até que é natural, engana que é umabeleza. Deixa eu ver... Bonita! (Vai de uma em uma verificando os cabelos até que chega em M1 que permaneceu com os cabelos soltos e volumosos) Todas prontas não, né, porque sempre tem que ficar faltando uma, eu não sei mais o quequê eu faço... não sei. E você não vai!

ANEXO III – TEXTO E ROTEIRO DIAGRAMADO DA CENA CABANA

Conceito: *Coletivo:* Descoberta do corpo.

Figura: Descoberta do corpo. Relações de amizade. Descoberta do proibido. Inocência. Malícia

Integrantes: Luiza e Stephanie

Encenação: Sentada na parte interna da escada.

Figura: Uma criança inocente. Que acredita em tudo que a outra fala. Birrenta. Dramática. Curiosa.

Texto:

(1)Criança 1: Você não tá vendo que não é assim? Ai meu Deus! Todo dia a gente vem nesse mesmos lugar, brinca da mesma brincadeira, no mesmo lugar e quando chega nessa mesma parte você erra.. ai! Sabe qual é o problema? O seu sistema nervoso central não registra as coisas direito, por isso que você não tem coordenação motora e não sabe brincar.

(2)Criança 2: Ai, nem é verdade! A culpa é toda sua! Porque o seu ventrículo direito e o seu ventrículo esquerdo não bombeiam sangue da forma correta! Por isso que você nem é capaz de amar!

(3)Criança 1: “Ai você não é capaz de amar, você não é capaz de amar”... E você que tem esses brônquios que não fazem a conversão de gás carbônico em oxigênio direito. Ai, falta oxigênio no seu cérebro e por isso que você é burra! Toda burra assim oh!

(4)Criança 2: Eu não sou burra! E você que tem a retina toda bichada, deve ter uns mil graus de miopia, uns mil graus de astigmatismo, deve até ter catarata. Por isso que você é toda cegueta assim! Ai ai cegueta!

(5)Criança 1: Ah eu sou cega?! Eu sou cega?E você! Fica ai com esse intestino que não expelle os resíduos, ai fica: “ai eu tenho fezes, eu tenho fezes”...e por isso que você FEDE!!!

(6)Criança 2: Eu nem fedo, não fedo! Eu não fedo porque a minha mamãe me ensinou a limpar muito bem o meu orifício blastoporal rugoso. Quer ver tá cheiroso oh? Oh tá cheirosinho!

(7)Criança 1: Que nojo! Você parece um Neandertal. Ai eu tenho certeza que ela não é geneticamente evoluída... Eu aposto que tem um apêndice, quer ver que ela tem o siso! Ela tem o siso, ela tem o siso, tchurariraru, tchurariraru!

(8)Criança 2: E você que tem glândulas mamárias!

Estado:*Música:* diversão

Fala 1: Injustiçada.

Fala 2: Injustiçada. Revolta. Superioridade. Carência/Afeto.

Fala 3: Carência. Revolta.

Fala 4: Revolta. Ameaça. Superioridade. Sátira.

Fala 5: Sátira. Vergonha.

Fala 6: Vergonha. Superioridade. Exibicionismo.

Fala 7: Desdém/ Desprezo. Injustiçada.

Fala 8: Revolta. Acusação.

Ações: Sentada dentro da escada

Fala 1: Mexer na saia.

Fala 2: Aponta os ventrículos da Criança 1. Mexer na saia

Fala 3: Respirar fundo.

Fala 4: Aponta para Criança 1. Coloca a saia no rosto.

Fala 5: Simula a brincadeira. Esconde a barriga.

Fala 6: Cheira a axila. Passa a mão no orifício Blastoporal Rugoso. Faz com que a Criança sinta o cheiro da sua mão

Fala 7: Cheira a mão. Deixa a Criança 1 ver ser siso. Olha seus seios.

Fala 8: Abaixa a blusa da Criança 1, mostrando os seios da mesma.

Paisagem Sonora: Falas e Música

“Din din castelo

Um anjo celo

Ele mora num castelo

Mal assombrado

Xixi de rato

Pra todo lado

E a coitadinha

Da princesinha

Não aguento (x7)”

Objetos: - - - -

Transição: Blackout. Saída pela coxia central

Imagens Associadas: Recreio de escola. Esconderijo. Casa da árvore. Cabana.
Crianças prodígio